

ABBAZIA DI FOLLINA

MUSICA E POETI

CANTO XXXIII DEL PARADISO

DANTE ALIGHIERI (1265-1321)

DOVE IO VEDO

ANDREA ZANZOTTO (1921-2011)

ODHECATON ENSEMBLE

DIRETTORE PAOLO DA COL

MUSICA DI MIRCO DE STEFANI

DOMENICA 23 MAGGIO 2021 ORE 18.00

Con il concerto *Musica e Poeti* si presentano presso l'Abbazia di Follina due composizioni dedicate a Dante Alighieri e Andrea Zanzotto, rispettivamente nel settimo centenario della morte e nel primo centenario della nascita. Una doppia ricorrenza, fortemente voluta dall'Amministrazione Comunale follinese e impreziosita dai patrocini della Commissione Nazionale per le Celebrazioni Dantesche, del Ministero della Cultura e della Regione Veneto. Anniversario che accomuna in questo 2021 due grandi autori, Dante e Zanzotto, tra loro lontani nel tempo ma vicini nel condiviso amore per la parola, nella ricerca appassionata dei mille linguaggi che costituiscono l'essenza della loro esperienza umana e creativa.

Poesia fondativa, composita, coltissima, cresciuta sopra infinite sedimentazioni letterarie, nutrita di impegno civile, conoscenze scientifiche, storiche, filosofiche, filtrata attraverso l'equilibrio sottile e preciso di versi nati dai tanti saperi come per latte secezione, per prezioso distillato. Il multilinguismo di Dante e Zanzotto regge un'armonia e una musicalità che, anche nei più arditi passaggi, nelle più enigmatiche visioni, nelle più stupefacenti invenzioni, sempre tiene e spazia negli eterei orizzonti delle armonie musicali.

Ed è proprio il tema della *visione* ciò che, nelle parole e nel canto, unisce i testi che questa sera sono portati all'ascolto attraverso l'intonazione offerta dalle dodici voci a cappella dell'ensemble Odhecaton. Nel tempo condiviso della musica e della parola, le *visioni* della poesia di Dante e di Zanzotto divengono polifonie di voci.

Il *Canto XXXIII del Paradiso*, l'ultimo della *Commedia*, è il trionfo della *visione* dell'impossibile: cosa vede Dante alle soglie dell'ultima esperienza? L'immagine di Dio, che egli tenta di dipingere e porgere alla *futura gente* con la forza delle parole, si confonde con quella della propria *effigie*. Questa appare nei cerchi concentrici delle tre *iri* che emanano dal punto lontanissimo da cui brilla la luce più viva che solo da se stessa ha origine. Il poeta si rispecchia totalmente nell'immagine a lungo cercata, punto finale di ogni *disio*, alla conclusione del suo lungo cammino di purificazione:

*E io ch'al fine di tutt'i disii
appropinquava, sì com'io dovea,
l'ardor del desiderio in me finii.* 48

[...]

*Quella circolazion che sì concetta
pareva in te come lume riflesso,
da li occhi miei alquanto circospetta,* 129
dentro da sé, del suo colore stesso,

*mi parve pinta de la nostra effige:
per che 'l mio viso in lei tutto era messo. 132*

La visione divina è il culmine dell'esperienza poetica di Dante. Nell'immagine indescrivibile egli intravede se stesso nell'atto di osservare la *luce eterna*. Ma lo sforzo è impossibile da reggere, le ali della fantasia non lo sorreggono e la mente è folgorata:

*ma non eran da ciò le proprie penne:
se non che la mia mente fu percossa
da un fulgore in che sua voglia venne. 141*

*A l'alta fantasia qui mancò possa;
ma già volgeva il mio disio e 'l velle,
sì come rota ch'igualmente è mossa,
l'amor che move il sole e l'altre stelle. 145*

Le dodici voci della polifonia corale descrivono il XXXIII Canto del Paradiso percorrendo le 33 sezioni formate dalle 48 terzine dei 145 endecasillabi. Imitazioni, canoni, procedimenti a specchio, a inversione, unisoni, agglomerati di accordi, lacerti gregoriani, modalità e tonalità, accordi battuti e armonie consonanti sono gli strumenti con cui la musica riveste di suoni i versi di Dante. Un inventario di tecniche e modalità espressive tese a dare risalto, suono, splendore e profondità alle nobili parole con cui Dante corona la sua esperienza poetica e con essa il progetto di fondare la nuova lingua volgare che diverrà modello per la lingua e la letteratura nazionale. Musica che si iscrive nella poesia. Poesia e musica che si inscrivono nelle architetture dell'Abbazia di Follina e nella sua Basilica.

La scena con cui si apre l'ultimo Canto del Paradiso – dove san Bernardo invoca la Vergine perché, attraverso la sua intercessione, Dante possa accedere alla suprema *visione* – può essere stata presagita nella chiesa di Follina, con il poeta davanti all'altare di san Bernardo e di fronte alla statua della Madonna del Sacro Calice. Non è inverosimile infatti un ipotetico arrivo di Dante all'Abbazia di Follina nell'anno 1305, quando il poeta fu ospite di Gherardo da Camino, signore di Treviso e della Valmareno. La terzina dantesca, unità motrice dell'intera Commedia, accoglie nel suo scorrere temporale il tempo dell'Abbazia cistercense, così come voluto da Bernardo di Chiaravalle, definito dal sorgere, dal trascorrere e dal calare del sole che penetra all'alba dalle vetrate absidali, inonda la chiesa con la sua luce, riappare al tramonto attraverso la circolarità del rosone, illuminando il volto di Maria.

A sostegno della nostra tesi proponiamo il testo che segue, tratto da M. De Stefani, *Dante a Follina* (Canova, Treviso, 2018, pp. 61,62).

«La chiesa di Follina è orientata da oriente a occidente. I lunghi finestroni dell'abside centrale raggiungono il pavimento: all'alba del nuovo giorno rivelano l'epifania luminosa del Cristo nascente lungo le tre navate. Al tramonto, la luce declinante del sole, attraverso il grande rosone della facciata, illumina l'altare maggiore in fondo all'abside, raggiungendo così il luogo del suo inizio. Per concepire tutto ciò vediamo di pensare l'abside attuale senza la pregevole ancona lignea, senza l'organo e il coro che mascherano la luce proveniente da est. Cerchiamo inoltre di immaginare la navata centrale con i soli scranni dei monaci disposti longitudinalmente, a destra e a sinistra, affrontati a seguire il percorso ininterrotto della luce che sorge a oriente e tramonta a occidente. Nessuna fonte di luce nasce artificialmente dall'interno della chiesa, essendo questa il luogo dove si manifesta, puro e vivente nella circolarità infinita, lo splendore inesauribile dell'astro solare, figura del *Christus veniens*, sua voce silenziosa riposante in sé.

Oltre a ciò, è ovvio che nulla deve ostacolare l'armonico uniforme irraggiarsi della luce stessa lungo la chiesa. Il tempio bernardino è il luogo di culto della natura divina manifestata dalla luce. La luce bianca è il miracolo della presenza di Cristo che ogni giorno viene e ridisegna le architetture della chiesa, le armonizza, le accorda e le rende visibili agli occhi della comunità orante. È una chiarezza che si schiude e si fa strada tra le ombre, pervadendo ora dopo ora i volumi degli spazi abitati dall'uomo in preghiera, insinuandosi attraverso mille sfumature, mille alternanze di ombra e luce. Ritmo e *ratio* di una manifestazione teologica, di una teofania che trascende la materia dura delle pietre, che produce un suono metafisico tra i silenzi e le tenebre. Dialogo tra chiarezza e oscurità fatto di sguardi e parole, di silenzi, di canti e gesti che oltrepassano, nel tempo dei viventi, ogni temporalità. La luce scrive di giorno in giorno, di ora in ora, di stagione in stagione, ininterrottamente, secondo un ritmo incessante, le pagine della vita dell'uomo. Armonia di pieni e vuoti, di luce e buio, di voci e silenzi è quanto si origina all'interno della chiesa cistercense secondo la visione di Bernardo. Non quiete passiva, non frenesia di azioni, ma compimento di un cammino nell'umiltà e nel ringraziamento che finalmente Dante riconosce come proprio. Attesa della luce nascente, del bagliore diurno e contemplazione del suo congedo nel tramonto vespertino: tra un estremo e l'altro, durante il giorno e la notte, l'alternanza regolare di lettura, lavoro e preghiere.

Ecco il sistema per avvicinare l'uomo al *Deus absconditus*, al Dio nascosto, che Bernardo di Chiaravalle propose agli uomini consacrati della sua epoca, a un tempo presenti e separati dalle vicende della storia, a un tempo singoli e uniti nella comunità dell'Abbazia. Un ritmo lento e incessante di andate e ritorni, di luci e penombre, di parole e canti, tesi alla ricerca del soprannaturale nella storia, alla sua perenne fondazione. Dante fa propria questa arcana forza

generatrice che dalle forme monastiche dell'adorazione divina trapassa, con identica sacralità, nelle forme della poesia. La terzina dantesca ricrea dunque, trattenuta nella *variatio* e nella musica inesauribile degli endecasillabi, la *visio veritatis* che la luce della chiesa cistercense suscita nell'incedere senza posa lungo l'asse del tempo. La terzina di endecasillabi riproduce, verso dopo verso, il passaggio della luce all'interno della chiesa abbaziale, con il suo ciclico sorgere, diffondersi e tramontare. Dall'esperienza enigmatica e profonda di un ritmo vitale che vibra ordinato, generando nella semplicità il tempo dell'uomo, il poeta trasferirà nei propri versi il ricordo e la forma di un'invenzione ricchissima, insieme libera e proporzionalmente definita».

Anche nella poesia ***Dove io vedo***, Andrea Zanzotto pone al centro del suo sentire il tema della *visione*. Si può dire che il titolo stesso si fa indizio ed emblema dello sguardo indagatore: la sua simmetria chiasmatica, con il pronome *io*, cioè il soggetto stesso della poesia, al centro di una frase palindromica (*Do-ve io ve-do*) ma anche anfibolica, cioè enigmaticamente irriducibile, nel senso che *io* (il poeta) e *dove* (il paesaggio) sono al contempo soggetto e oggetto di una visione e di uno scorrere del tempo, di un essere nel tempo. Il poeta canta il paesaggio che lo accoglie e nelle cui figure è riflesso ogni suo sentimento. Egli si specchia nel paesaggio. Il paesaggio è lo specchio della sua anima, è immagine e voce del poeta stesso, sua personificazione. Ecco allora che ogni movimento, ogni oscillare delle sensazioni, delle voci, dei colori, degli aromi che provengono dal paesaggio si fa movimento, vibrazione dell'anima, in una forma di totale, profondo e reciproco sentire e partecipare. Ma nessun compiacimento pervade questa visione. Questo meraviglioso inno alle terre del Soligo, dalla sottile atmosfera elegiaca, trattiene in sé quasi sospese, le ansie e le frustrazioni di un pensiero che pur sempre s'illude nel riconoscersi *sopravvissuto* cantore di un amore che è detto *per sempre*, oltre il tempo e lo spazio. Un'illusione fisica e metafisica che lo accomuna all'esperienza ultramondana di Dante.

Lo spazio della chiesa cistercense si dilata nel paesaggio della valle attraversata dal Soligo che ad essa conduce, la stessa via percorsa da Dante nel suo ipotetico viaggio da Treviso a Follina: è essa il luogo sacro della visione, dell'*hic et nunc*, del qui (*dove*) e dell'ora (*oggi*), il solo luogo *dove oggi mi rinvenni, / dove scelse il mio cuore*. È un paesaggio "giovane", come lo era il poeta stesso nel 1957, un territorio non ancora alterato dall'uomo. Il poeta invecchierà con esso e dentro di esso, subirà una parallela progressiva trasformazione nel corso degli anni; paesi e valli si copriranno di inquietanti *conglomerati* e il paesaggio fisico e antropologico muterà inesorabilmente assieme alla voce del poeta.

Il testo che segue, a completamento di queste note introduttive, è tratto da *Giocchi di Dioniso* (M. De Stefani, Canova, Treviso, 2010, pp. 41-43).

«*Dove io vedo*. Composizione per coro a quattro voci maschili a cappella che apre la raccolta *VII Cori* (1984-2000), comprendente testi poetici di D.M. Turolfo (*Fa' di me un fiume, A terza*), P.P.

Pasolini (*Difini*), S. De Stefani (*I fior de montagna*), un' *Ave Verum*, il *Psalm 92* (dal Salterio di Ginevra). Tratta dalla raccolta *Vocativo* (1957), la poesia, di 33 versi, è la prima parte di un inno al paesaggio natio del poeta. Il poeta è l'io racchiuso al centro del titolo anfibolico *Do-ve io ve-do*: soggettività che nel paesaggio in cui vive si riconosce invano, priva delle parole adeguate a stabilire con esso un contatto definitivo. Due elementi hanno determinato la nascita di questo brano: innanzi tutto la natura "sacrale" del testo zanzottiano; poi il parallelismo che da qui in avanti s'instaurerà tra paesaggio e linguaggio tonale. Un testo "sacro" è anche, per antonomasia, un testo corale: una preghiera che dal singolo cantore si allarga a una comunità di oranti. La sacralità del paesaggio, elemento fondante la poetica di Zanzotto, esige che la singola voce intoni il canto e dilati verticalmente, verso il cielo, la sua estensione, e si moltiplichi in più melodie parallele e indipendenti, che procedono, orizzontalmente, lungo la terra.

La processione di voci sospese tra cielo e terra, nel suo salmodiare piano e disteso, incede con lento cammino, tra pause e riprese, riposi e accelerazioni, come le umili greggi che fin dalle antiche transumanze attraversavano la *tenerissima valle* del Soligo, presso le sponde del piccolo fiume, disteso tra le Prealpi venete e il Piave. Qual è dunque il rapporto tra questo specifico paesaggio e il linguaggio tonale? Come è possibile mettere in relazione un ambiente storico e geografico con le strutture della tonalità? E che ruolo gioca la poesia in questo rispecchiamento? Il problema è assai complesso, poiché le tre variabili – paesaggio, musica e poesia – formano un tessuto polifonico ad un tempo libero e condizionato, ordinato e caotico, mobile e immobile, consonante e dissonante.

Cominciamo dalla musica. In questa composizione le quattro voci a cappella seguono un procedimento salmodiante, sillabando le parole come nelle antiche antifone gregoriane. Le singole voci oscillano per brevi intervalli attorno a un centro tonale. Non ci sono segni di battuta. Brevi accelerazioni si alternano a brevi corone. Da un'iniziale "tonalità" di La bemolle (4 bemolli in chiave) l'impianto armonico si "semplifica" passando alla "tonalità" di Mi bemolle (3 bemolli), poi di Fa (un bemolle) e di Sol (un diesis) e terminando nel Do (nessun accidente in chiave). Questo "alleggerimento" dell'armatura nella chiave è il corrispettivo formale di un processo di ascesa *dentro il nord*, di allungamento verso un "dove" mitico/dolomitico, per sempre escluso allo sguardo del poeta, invalicabile limite di ogni esperienza. Al limite dell'esperienza musicale c'è dunque questo "do", tonalità del candore, fatta di nevi purissime, di suoni consonanti e fluenti. È questo l'approdo della musica? Il suo non plus ultra? Lasciamo la domanda sospesa e concentriamoci sull'armonia degli accordi, questi filari d'uve disposti lungo l'intera composizione.

L'accordo perfetto maggiore, nell'armonia tradizionale o classica, è segno di tensione risolta, di quiete. L'armonia di *Dove io vedo* è invece armonia tonale che non trova appagamento e riconosce insufficiente la propria funzione regolatrice nell'ambito del linguaggio musicale. Abolito il rapporto coattivo tonica/dominante, abolita la concatenazione accordale che su questo rapporto si fonda, non resta che procedere per oscillazioni armoniche che si richiamano per pura attrazione fonica. Allentate, in altri termini, le forze di legame di tipo "covalente", restano altre forze più deboli a garantire ancora la tenuta dell'"elemento" musicale. Senza questi legami il tessuto si disperderebbe e ogni verticalità non riconoscerebbe alcun vincolo, nessuna forza di attrazione, e il discorso "evaporerebbe" nel balbettio asemantico. La forza di attrazione delle componenti armoniche residue permette di evitare il pericolo della vuota astrazione, del discorso autoreferenziale che a nulla conduce. Il vettore armonico si muove ancora, come la bacchetta del raddomante, come la verga del pastore che guida il gregge, come l'acqua del fiume che scende a valle. Ancora, ma fino a quando? E fino a dove? E perché in questo brano corale avviene un recupero della tonalità (pur in forma straniata), evento sconosciuto nelle precedenti composizioni su testo di Zanzotto?

Una tonalità di fondo, generata da un susseguirsi ininterrotto di accordi, quasi tutti lievemente dissonanti, crea una serie di fasce melodiche sovrapposte e vibranti, unite in una verticalità armonica che ancora "si tiene". Il discorso che ne risulta, il "melos" percepibile all'ascolto, segue la vettorialità discorsiva delle composizioni tonali, pur sfumando progressivamente di tonalità in tonalità. La tonalità è l'equivalente del paesaggio perduto, del luogo natale incontaminato, perfetto e irraggiungibile: arcadia dove l'armonia tra la natura e l'uomo non è stata ancora infranta. Il linguaggio tonale conserva gli echi di quella lontana perfezione, in cui gli opposti si conciliano e le dissonanze si placano. Ma è solo una chimera: il rapporto tra il soggetto e il suo ambiente è inesorabilmente deteriorato, l'armonia non è più una cosa data, ma dev'essere reinventata e ricostruita volta per volta, con nuovi mezzi e nuovi linguaggi. La comunicazione tra il soggetto e il paesaggio della sua contemporaneità esige altre forme linguistiche, più consone alla complessità della nuova situazione. Tuttavia, pur riconoscendo inadeguato il linguaggio tonale, e ricercando altre sintassi espressive, sopravvive ancora, forse *per sempre*, il ricordo del mondo perduto, come lacerti di un antico paesaggio, risparmiati qua e là nel presente o rintracciabili nella memoria individuale o collettiva. Il paesaggio palpitante dei colori e dei profumi settembrini di questa poesia, vibra negli ultimi echi delle tonalità, mentre il movimento inesorabile della natura fa da contrappunto all'immobilità dell'io poetante, come il flusso d'acque, nel suo piano e *sottile definirsi*, contrappunta le verticalità immobili del *pigro verdeggiare / d'uve tra argille e nubi*.

Il Soligo dunque, asse fluviale dell'*arcadia natia* (Contini) di Zanzotto, ci conduce, risalendo il suo corso, fino all'Abbazia di Follina. E così, per una coincidenza insperata quanto misteriosa, i trentatré versi della poesia zanzottiana sembrano corrispondere al Canto XXXVIII del Paradiso con cui si chiude la *Commedia*. E con Zanzotto, anche l'immaginato cammino di Dante verso la visione finale e *la dolce sinfonia di Paradiso* ci porta all'antico santuario cistercense, dove le figure dei due poeti oggi s'incontrano nel segno della musica.

E proprio in questo 2021 ricorrono i cento anni dalla fine delle opere di restauro dell'Abbazia, promosse dal padre servita Anacleto Milani e rese necessarie dopo le devastazioni patite da decenni di degrado architettonico e culminate con i bombardamenti della Grande Guerra. Per celebrare questo centenario è in programma un ciclo di quattro prestigiosi **Concerti d'Organo** nei mesi di agosto e settembre, in collaborazione con la comunità follinese dei Servi di Maria. Anche l'organo Mascioni, inaugurato il 21 agosto 1921 e per questa occasione nuovamente restaurato, tornerà protagonista della musica a Follina.

La valle del Soligo, la *tenerissima valle* cantata da Andrea Zanzotto e oggi patrimonio mondiale dell'Unesco, si conferma ancora una volta prediletta via di avvicinamento della musica e della poesia all'incontro con uno dei più straordinari monumenti del territorio veneto, ricco di storia ma altrettanto aperto al presente, fonte inesauribile di spiritualità in una sempre rinnovata dimensione culturale e artistica.

PARADISO XXXIII

- I* «Vergine Madre, figlia del tuo figlio,
umile e alta più che creatura,
termine fisso d'eterno consiglio, 3
tu se' colei che l'umana natura
nobilitasti sì, che 'l suo fattore
non disdegnò di farsi sua fattura. 6
- II* Nel ventre tuo si raccese l'amore,
per lo cui caldo ne l'eterna pace
così è germinato questo fiore. 9
- III* Qui se' a noi meridiana face
di caritate, e giuso, intra ' mortali,
se' di speranza fontana vivace. 12
- IV* Donna, se' tanto grande e tanto vali,
che qual vuol grazia e a te non ricorre,
sua disianza vuol volar sanz' ali. 15
- V* La tua benignità non pur soccorre
a chi domanda, ma molte fiata
liberamente al dimandar precorre. 18
- VI* In te misericordia, in te pietate,
in te magnificenza, in te s'aduna
quantunque in creatura è di bontate. 21
- VII* Or questi, che da l'infima lacuna
de l'universo infin qui ha vedute
le vite spiritali ad una ad una, 24
supplica a te, per grazia, di virtute
tanto, che possa con li occhi levarsi
più alto verso l'ultima salute. 27
- VIII* E io, che mai per mio veder non arsi
più ch'ì fo per lo suo, tutti miei prieghi
ti porgo, e priego che non sieno scarsi, 30
perché tu ogne nube li dislegghi
di sua mortalità co' prieghi tuoi,
sì che 'l sommo piacer li si dispieghi. 33
- IX* Ancor ti priego, regina, che puoi
ciò che tu vuoi, che conservi sani,
dopo tanto veder, li affetti suoi. 36
- X* Vinca tua guardia i movimenti umani:
vedi Beatrice con quanti beati
per li miei prieghi ti chiudon le mani!». 39
- XI* Li occhi da Dio dilette e venerati,
fissi ne l'orator, ne dimostraro

- quanto i devoti prieghi le son grati; 42
indi a l'eterno lume s'addrizzaro,
nel qual non si dee creder che s'invii
per creatura l'occhio tanto chiaro. 45
- XII E io ch'al fine di tutt' i disii
appropinquava, sì com' io dovea,
l'ardor del desiderio in me finii. 48
- XIII Bernardo m'accennava, e sorridea,
perch' io guardassi suso; ma io era
già per me stesso tal qual ei volea: 51
ché la mia vista, venendo sincera,
e più e più intrava per lo raggio
de l'alta luce che da sé è vera. 54
- XIV Da quinci innanzi il mio veder fu maggio
che 'l parlar mostra, ch'a tal vista cede,
e cede la memoria a tanto oltraggio. 57
- XV Qual è colui che sognando vede,
che dopo 'l sogno la passione impressa
rimane, e l'altro a la mente non riede, 60
cotal son io, ché quasi tutta cessa
mia visione, e ancor mi distilla
nel core il dolce che nacque da essa. 63
- XVI Così la neve al sol si disigilla;
così al vento ne le foglie levi
si perdea la sentenza di Sibilla. 66
- XVII O somma luce che tanto ti levi
da' concetti mortali, a la mia mente
ripresta un poco di quel che parevi, 69
e fa la lingua mia tanto possente,
ch'una favilla sol de la tua gloria
possa lasciare a la futura gente; 72
ché, per tornare alquanto a mia memoria
e per sonare un poco in questi versi,
più si conceperà di tua vittoria. 75
- XVIII Io credo, per l'acume ch'io sofferesi
del vivo raggio, ch'i' sarei smarrito,
se li occhi miei da lui fossero aversi. 78
- XIX E' mi ricorda ch'io fui più ardito
per questo a sostener, tanto ch'i' giunsi
l'aspetto mio col valore infinito. 81
- XX Oh abbondante grazia ond' io presunsi
ficcar lo viso per la luce etterna,
tanto che la veduta vi consunsi! 84
- XXI Nel suo profondo vidi che s'interna,
legato con amore in un volume,

ciò che per l'universo si squaderna: 87

sustanze e accidenti e lor costume
quasi conflati insieme, per tal modo
che ciò ch'ì' dico è un semplice lume. 90

XXII La forma universal di questo nodo
credo ch'ì' vidi, perché più di largo,
dicendo questo, mi sento ch'ì' godo. 93

XXIII Un punto solo m'è maggior letargo
che venticinque secoli a la 'mpresa
che fé Nettuno ammirar l'ombra d'Argo. 96

XXIV Così la mente mia, tutta sospesa,
mirava fissa, immobile e attenta,
e sempre di mirar faceasi accesa. 99

XXV A quella luce cotal si diventa,
che volgersi da lei per altro aspetto
è impossibil che mai si consenta; 102
però che 'l ben, ch'è del volere obietto,
tutto s'accoglie in lei, e fuor di quella
è defettivo ciò ch'è lì perfetto. 105

XXVI Omai sarà più corta mia favella,
pur a quel ch'io ricordo, che d'un fante
che bagni ancor la lingua a la mammella. 108

XXVII Non perché più ch'un semplice semblante
fosse nel vivo lume ch'io mirava,
che tal è sempre qual s'era davante; 111
ma per la vista che s'avvalorava
in me guardando, una sola parvenza,
mutandom' io, a me si travagliava. 114

XXVIII Ne la profonda e chiara sussistenza
de l'alto lume parvermi tre giri
di tre colori e d'una contenenza; 117
e l'un da l'altro come iri da iri
parea riflesso, e 'l terzo pareo foco
che quinci e quindi igualmente si spiri. 120

XXIX Oh quanto è corto il dire e come fioco
al mio concetto! e questo, a quel ch'ì' vidi,
è tanto, che non basta a dicer 'poco'. 123

XXX O luce eterna che sola in te sidi,
sola t'intendi, e da te intelletta
e intendente te ami e arridi! 126

XXXI Quella circolazion che sì concetta
pareva in te come lume riflesso,
da li occhi miei alquanto circunspetta, 129
dentro da sé, del suo colore stesso,

mi parve pinta de la nostra effige:
per che 'l mio viso in lei tutto era messo. 132

XXXII Qual è 'l geomètra che tutto s'affige
per misurar lo cerchio, e non ritrova,
pensando, quel principio ond' elli indige, 135
tal era io a quella vista nova:
veder voleva come si convenne
l'imgo al cerchio e come vi s'indova; 138
ma non eran da ciò le proprie penne:
se non che la mia mente fu percossa
da un fulgore in che sua voglia venne. 141

XXXIII A l'alta fantasia qui mancò possa;
ma già volgeva il mio disio e 'l velle,
sì come rota ch'igualmente è mossa, 144
l'amor che move il sole e l'altre stelle.

Dante Alighieri, *Commedia*, Edizione Nazionale, a cura di Giorgio Petrocchi, Firenze, 1994.

I numeri romani a sinistra del testo indicano i corrispettivi Tempi della partitura.

DOVE IO VEDO

Favore, aroma appena
fiatato, estate che scuotesti
dal seno aperto di settembre
spighe ed erbe su tutta la terra
ed eccitasti l'immaturo sole
e il sudore benigno
e il pigro verdeggiare
d'uve tra argille e nubi,
breve fervore in cui mi riconosco
sopravvissuto, ovunque, ovunque l'occhio
mio già lebbroso accendi?
Non su tutta la terra,
non dovunque ma solo
dove oggi mi rinvenni,
dove scelse il mio cuore.
Tenerissima valle
che un filo di frescura apre a ricetta
di fragole e di goccioline,
alluso lume di mattina,
tu animato Soligo
poveri specchi e povere penombre:
dove sei che davanti a te e nel tuo
sottile definirti io sto per sempre e invano
ed invano ti parlo mio solo nutrimento?
Ma oggi qui accadesti, oggi dalie e campanule
e pioppi e astri sfarfallano
sui mellificanti paesaggi,
oggi trepidamente
guardo la valle
che per sempre amerò. Torrido e debole
settembre s'allunga dentro il nord
tra pomi azzurri, fino ai pomi azzurri.
Sovrabbondano i colli.

ODHECATON

Stefano Guadagnini

Andrea Arrivabene

Gianluigi Ghiringhelli

Matteo Pigato controtenori

Massimo Altieri

Luca Dordolo

Vincenzo Di Donato

Mauro Borgioni tenori

Giovanni Dagnino

Guglielmo Buonsanti

Philippe Roche

Enrico Bava bassi

Paolo Da Col direttore

L'ensemble **Odhecaton**, sin dal suo esordio nel 1998, ha ottenuto alcuni dei più prestigiosi premi discografici e il riconoscimento, da parte della critica, di aver inaugurato nel campo dell'esecuzione polifonica un nuovo atteggiamento interpretativo, che fonda sulla declamazione della parola la sua lettura mobile ed espressiva della polifonia. L'ensemble vocale deriva il suo nome da *Harmonice Musices Odhecaton*, il primo libro a stampa di musica polifonica (Venezia, O. Petrucci, 1501). Il suo repertorio d'elezione è rappresentato dalla produzione musicale europea tra Quattro e Settecento. Odhecaton riunisce alcune delle più scelte voci maschili italiane specializzate nell'esecuzione della musica rinascimentale e preclassica sotto la direzione di Paolo Da Col. L'ensemble ha registrato una quindicina di CD, dedicati rispettivamente a musiche di Gombert, Isaac, Josquin, Peñalosa, ai maestri della Picardie, ai compositori spagnoli e portoghesi attivi nel Seicento nelle isole Canarie, a Palestrina, Monteverdi, Carlo Gesualdo, Orlando di Lasso, Alessandro Scarlatti e Loyset Compère. Con questi programmi Odhecaton è ospite nelle principali rassegne in Europa e America e ha ottenuto i maggiori

riconoscimenti discografici: Grand prix international de l'Académie du disque lyrique, 2 diapason d'orde l'année, 5 diapason (Diapason), choc (Classica), disco del mese (Amadeus e CD Classics), cd of the Year (Goldberg), Editor's choice (Gramophone). Negli ultimi anni Odhecaton ha rivolto grande parte del proprio impegno interpretativo alla musica sacra di Claudio Monteverdi e al repertorio contemporaneo (De Stefani, Sciarrino, Scelsi, Pärt, Rihm, de Pablo). Per le celebrazioni monte verdiane del 2017 Odhecaton ha partecipato all'esecuzione del film documentario per la televisione ARTE «Monteverdi, aux sources de l'Opéra» con regia di Philippe Béziat e ha realizzato una nuova registrazione dedicata alla produzione sacra della maturità del compositore cremonese (*Monteverdi in San Marco*, Arcana). A Odhecaton è stato conferito nel 2018 il Premio Abbiati della critica musicale italiana per le sue esecuzioni, che la giuria ha indicato quale «paradigma di stile, chiarezza espositiva e nobilitazione degli spazi sonori nei quali risuonano».

Paolo Da Col ha compiuto studi musicali al Conservatorio di Bologna e musicologici all'Università di Venezia e presso il Centre d'Études Supérieures de la Renaissance di Tours. Sin da giovanissimo ha orientato i propri interessi al repertorio della musica rinascimentale e preclassica, unendo costantemente ricerca ed esecuzione. Ha fatto parte per oltre vent'anni di numerose formazioni vocali italiane, tra le quali la Cappella di S. Petronio di Bologna e l'Ensemble Istituzioni Harmoniche. È bibliotecario del Conservatorio di Venezia. Dal 1998 dirige l'ensemble vocale Odhecaton. Ha collaborato con Luigi Ferdinando Tagliavini alla redazione della rivista *L'Organo* e in qualità di critico musicale con varie riviste specializzate, ha diretto il catalogo di musica dell'editore Arnaldo Forni di Bologna, è curatore di edizioni di musica strumentale e vocale, autore di cataloghi di fondi musicali e di saggi sulla storia della vocalità. Collabora all'edizione critica delle opere di C. Gesualdo da Venosa e G. Tartini. Attualmente svolge un lavoro di ricerca sulla vocalità del Rinascimento presso il Centre d'Études Supérieures de la Renaissance di Tours.

«**Mirco De Stefani** è stato il più vicino a me, perché è dello stesso paese, ha vissuto esperienze simili, direi che è amico di casa. Ma è originale e, a suo modo, anche lui estremamente versatile: è medico, compone, dirige anche l'orchestra, è una personalità piuttosto rara, ecco. Lo considero quasi un frutto del nostro territorio questo crescere in lui di un'originalità, dovuta anche a una conoscenza ben precisa e puntigliosa della musica moderna, che ha i tratti di una particolare scintillazione cristallina: ha fatto cose che mi arrivavano come aspettate dall'interno della mia mentalità» (da Andrea Zanzotto, *Viaggio musicale*, Conversazioni a cura di Paolo Cattelan, Marsilio, Venezia, 2008, p. 57).